

ORDENANZAS DE PINTORES EN MÁLAGA. PERVIVENCIA EN EL SIGLO XVIII.

Sebastián González Segarra

RESUMEN

La vida y actividad de los colectivos profesionales en las ciudades hispanas estaba regulada por una normativa, de carácter local, que, según los casos incluía las actividades de tipo artístico. Estas normas en Málaga, para los pintores, se analizan en sus caracteres y se comparan con las de otras ciudades, como Sevilla, Córdoba, Granada, Murcia, Valencia, a la vez que se intenta apreciar su operatividad en la primera mitad del siglo XVIII.

Palabras clave: arte, historia, Andalucía, pintura, dorado, ordenanzas, fresco, sargas, morisco.

En Málaga, la pintura, como el resto de las actividades profesionales, se encontraba regulada a través de las Ordenanzas Municipales. Son éstas, como indica Ladero¹, el resultado final de la fijación de un derecho local en el que los municipios creen encontrar la base del ejercicio de su autonomía. En realidad, como señala Arroyal Espigares, su carácter de legislación subsidiaria, la necesidad de refrendo por la autoridad real y su propio proceso de configuración (a partir de una cuádruple vía formada por la normativa real, la jurisprudencia, la costumbre y los privilegios o normas de otras ciudades) determinan que los municipios tengan en realidad poca libertad de acción².

Las Ordenanzas del Concejo malagueño, basadas en el modelo sevillano por expreso deseo de los Reyes Católicos³, fueron recopiladas y aprobadas el 7 de abril de 1556 y publicadas en 1611⁴ con todos los cambios y adiciones que tuvieron lugar entre ambas fechas. Este proceso hace de ellas un conglomerado diverso, resultado, posiblemente, de la simple adición de la distinta normativa que el cabildo malagueño, o incluso otros, fueron generando con la finalidad de regular

la vida corporativa y municipal y dieron solución a la diferente problemática que el desarrollo de ésta generara⁵.

Si la existencia de un gremio viene determinada por el hecho de que un colectivo concreto cuente con su correspondiente normativa y la autoridad responsable de hacerla cumplir⁶, sin duda en Málaga existía un conjunto profesional de pintores con esa categoría en el siglo XVI, que ordenaban su vida profesional según las ordenanzas de su oficio⁷. Si en algunas ciudades, como Murcia⁸ y Granada⁹ fueron o pudieron ser redactadas por el colectivo o algunos de sus representantes, en Málaga, posiblemente fueran impuestas desde el cabildo ya que, guardan en sus artículos, e incluso en la literalidad de sus expresiones, una gran semejanza con las ordenanzas de los pintores de Sevilla y, aún más, con las de Córdoba¹⁰. La misma forma en que encabeza su redacción parece indicar que fuese de esta manera:

LOS PINTORES DESTA CIUDAD E SU TIERRA en el uso y exercicio de sus oficios guarden y conserven la orden e forma siguiente .

En legislación¹¹ malagueña, no se encuentra determinada la categoría del colectivo de pintores, es decir, no se identifica con claridad como gremio, arte o congregación, si bien el hecho de que se haga referencia a exámenes puede dar a entender que, en el momento de la redacción, hacia el año 1556, podía existir como gremio, aunque es probable que, en fecha temprana, la actividad pasara a tener consideración de arte, ya que no se vuelve a tener noticias de elecciones de veedores.

Por lo que a su actividad se refiere la normativa es fundamentalmente técnica y más secundariamente administrativa, como sucedía en las ordenanzas de pintores de las ciudades de Sevilla y Córdoba, e inversamente a lo que encontramos, por ejemplo, en la normativa granadina.

En el aspecto administrativo son diversas las cuestiones contempladas. Entre ellas destaca el nombramiento de los veedores, cuyo número no se especifica, si bien parece entenderse que habrían de ser dos. La elección se realizaba, por los pintores, por tiempo de un año "y no más". De manera muy semejante se efectuaban los nombramientos en otras ciudades como Sevilla¹², Granada¹³ o Córdoba¹⁴, aunque en algunos casos, el cabildo interviene, de una manera más o menos directa, en este nombramiento, hecho que no se repite en Málaga.

Su función fundamental era velar por el cumplimiento de las ordenanzas, contando para ello, con el derecho de entrar en todos aquellos lugares en que los pintores realizaban su labor. Además se les asigna expresamente la función de examinar a todos aquéllos, naturales o de otros lugares, que quisieran ejercer como maestros de pintor en la ciudad.

Se deduce, también, que otra de sus funciones esenciales sería velar por la calidad material y técnica de las obras de los distintos tipos de pintores, ya que, como en la legislación se indica, de la perfección de la obra, definida fundamentalmente por su carácter durable¹⁵, atractivo y vistoso, “se sigue a la república provecho y utilidad”. Por ello, en el último párrafo de dicho texto, se indica:

Otrosi ordenamos e mandamos que todos los dichos pintores dexen entrar a los dichos veedores en sus tiendas, e otros lugares do quiera estuvieren o facieren labores de sus manos para que los dichos veedores vean y examinen todo lo que dicho es, e visto e examinado denuncien lo que no fuese perfecto e bueno, así de la obra como de los colores, y el que defendiere todo lo suso dicho, e no dexare ver las dichas obras, según dicho es, cayga en pena de dos mil maravedies compartidos como dicho es.

No suponía esto, en principio, que fuera el veedor la persona encargada de dar el preceptivo veredicto de conformidad respecto al cumplimiento de las calidades y cualidades especificados en los distintos contratos al encargar las obras. Normalmente, podía ser, como por otra parte se indica en las mismas ordenanzas al referirse a la pintura de retablos (“a vista de maestros o personas que de ello sepan”), cualquier otro maestro o persona entendida en la materia y nombrada por las partes, el encargado de valorar el ajuste en la calidad de la obra terminada.

A continuación, la legislación pasa a establecer, en lo referido a la obtención del grado de maestría, una diferenciación clara entre los distintos tipos de pintores, particularizando especialmente en el caso de los pintores de sargas y los pintores de morisco, es decir, entre pintores de pintura en lienzo¹⁶ y pintores de pintura decorativa, especialmente de cubiertas, sobre madera. Se delimitan pues, en principio, una serie de campos que pueden ser considerados la base de la posterior diferenciación entre pintores al óleo o al fresco y maestros doradores y estofadores¹⁷.

Curiosamente, nada se contempla en las ordenanzas malagueñas respecto a la regulación de los procesos de aprendizaje o la manera de realizar los exámenes, aspectos que sí encontramos en algunas otras ciudades como Córdoba o Granada, en cuyas ordenanzas se llega a especificar la manera de realizar el examen de maestría, o la prohibición de quitar oficial mozo, criado o aprendiz a un maestro pintor.

A pesar de la doble diferenciación inicial entre pintores de sargas y de morisco, a la hora de especificar las condiciones concretas, fundamentalmente técnicas y materiales, que se han de exigir en los diferentes tipos de trabajos, se determinan las condiciones materiales, técnicas e incluso iconográficas que han de respetar cuatro tipos de pintores diferentes: de retablos, de sargas, de morisco y de fresco¹⁸, y ello con un nivel de concreción sólo equiparable al que podemos encon-

trar en las ordenanzas de Córdoba y de Sevilla, si bien en las de esta última no se hace referencia alguna a los pintores de morisco.

Parece, pues, que, para ejercitar como maestro de cada uno de estos tipos de pintura, era condición indispensable haber realizado el preceptivo examen relativo a dicha especialidad, de manera que un pintor podría ejercitar el arte correspondiente a los tipos de pintura en los que hubiera logrado el grado de maestría.

Al igual que sucedía en Sevilla o Córdoba, e incluso Granada¹⁹, se trataba, mediante la aplicación de la normativa contenida en este texto, de asegurar que solamente pudieran ejercitar cada una de las actividades propias de este arte aquella persona que hubiese demostrado, a través del correspondiente examen de maestría, un perfecto conocimiento de las técnicas específicas de cada una. Por ello se afirma:

que los dichos pintores, que no supiesen pintar, salvo sargas, que en aquello sean examinados, e los que no superen salvo obra de morisco, que en aquello sean examinados, en tal manera que ninguno pueda usar ni pintar salvo de aquello que supiere, en que fuere examinado por maestro, ni menos pueda tomar obras para hazellas el, ni para dallas a hazer a otro, salvo de aquellas que el propio supiere hacer, y de que fuere examinado, so las dichas penas de seiscientos maravedies por cada vez al que lo contrahiziere, repartidas como dic ho es, e mas que los maestros pintores examinados de tales obras las puedan tomar e sacar por lo tanto, quando quiera que lo supiesen o viniese a su noticia, e de mas que pierda el maestro que asi uviere hecho y trabaxado en tal obra, o aquel a quien el la dio a hacer, lo qual mandamos e ordenamos que en esta manera se entienda, que por otra persona alguna de qualquier condicion que sea no sea osado de tomar obra de pintura alguna, asi de los de la ciudad como de los de fuera, salvo aquellas que fueran maestros examinados de tales obras so las dichas penas, ni se tengan respeto a que digan que son carpinteros que toman la obra de la madera, e de la pintura toda junta, porque desto se ha seguido y sigue gran daño al pueblo.

Se intenta reservar así, total y exclusivamente, la práctica profesional de la pintura a los maestros examinados en dicho arte, contemplándose la posibilidad de conseguir la maestría únicamente en una de las especialidades citadas.

A pesar de esta cuádruple especialización, en la práctica totalidad de la documentación de la época que estudiamos, relacionada con el trabajo de estos artífices, la única diferenciación que encontramos es la que se establece entre doradores y pintores. Ésta queda perfectamente reflejada, a nivel institucional, en el año 1752, cuando al elaborarse el Catastro de Ensenada, responden separadamente, como si de colectivos diferentes y diferenciados se tratara, a la pregunta 33 de las Preguntas Generales²⁰. Se reconoce así, de hecho, un proceso de separación de

colectivos que parece iniciarse en el mismo momento en que los maestros pintores ven reconocida la ingenuidad de su arte y, por tanto, rechazan su integración en gremios o asociaciones profesionales que puedan ser o parecer artesanales.

Este proceso no se percibe en Málaga con la misma claridad que en otras ciudades como Madrid²¹, Barcelona²², Zaragoza²³, ni determina, al menos en la época que estudiamos, conflictos con otros colectivos, como los que llevaron a la promulgación de la definitiva cédula de S.M. por la que se declaraba que los profesores de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura quedaban enteramente libres, para que todo sujeto la ejercitase sin estorbo ni contribución alguna²⁴.

Especialmente significativo es el cuidado que se pone en defender la pintura del intrusismo de otro grupo profesional, el de los carpinteros, cuyo trabajo necesita, en muchos casos, el complemento pictórico. Por lo tanto, a la hora de realizar los contratos o incluso diversos tipos de trabajos, pueden actuar como contratantes principales, y, por tanto intermediarios, de un trabajo ajeno, el de los pintores, que podría quedar mediatizado, cuando no suplantado por el de este colectivo.

Esta problemática podría ser evidente en el momento de redactarse las Ordenanzas y posiblemente continuaría presente en épocas posteriores. Documentalmente, sin embargo, no se encuentran, en la primera mitad del siglo XVIII, evidencias de la existencia de un importante nivel de recelo entre ambos colectivos. Más bien lo contrario, ya que la consideración legal de ambas actividades es completamente diferente en la época de recopilación de la normativa y en la época que estudiamos. Cuando aquéllas se redactan no se contempla la diferenciación entre el trabajo de carpintero y de escultor, siendo, pues, los carpinteros, por las peculiaridades de su oficio, los únicos que pueden llegar a realizar actividades propias de los pintores.

La situación es muy diferente en el siglo XVIII, ya que desde el siglo anterior pintores y escultores, como se desprende de la documentación utilizada, parecen formar colectivos independientes con categoría de "arte" y, por lo tanto, ajenos a la realidad y reglamentación gremial de los carpinteros. Sería, ahora, con los escultores, con quienes podrían producirse conflictos, sobre todo porque éstos intentarían realizar las tareas de dorado y encarnado de sus tallas. No existe, sin embargo, ninguna constancia documental de litigio o enfrentamiento, por este motivo, entre escultores y pintores.

Los hechos nos muestran que normalmente respetan sus campos de actuación, que, incluso, llegan a colaborar directamente en aquellas iniciativas que lo requerían o que se acepta normalmente la actividad de unos y de otros en los campos comunes, el dorado por ejemplo. Son variados los ejemplos, que se pueden citar, referidos a esta situación. Vemos, así, cómo a la hora de realizar las tasaciones, maestros pintores y maestros carpinteros actúan con una delimitación clara

de los objetos que aprecian en aquellos casos en los que los patrimonios de ambos tipos son de suficiente consideración. En otros casos, cuando los patrimonios son menores, un único maestro, (normalmente carpintero), suele realizar toda la tasación, incluyendo las obras de pintura, sin que por ello se tengan noticias de reclamaciones a las autoridades o de enfrentamientos.

Más significativo puede ser un hecho confirmado claramente en los inventarios *post-mortem* de algunos maestros carpinteros o talladores: la existencia de obras gráficas, normalmente estampas, en diversos talleres de carpintería y tiendas de la ciudad.

En las relaciones citadas en los inventarios de algunos carpinteros suelen aparecer cantidades, más o menos importantes, de marcos y junto a ellos aparecen, se supone que para su venta, diversas estampas o pinturas que podían ser vendidas conjuntamente con éstos, como objetos para la decoración de las viviendas malagueñas.

Esta presencia de estampas también se detecta en algunos inventarios de tenderos de la localidad, pero nunca recogen pintura. Estas obritas, vendidas junto a los marcos, debían pagar las correspondientes alcábalas, ya que la exacción de estas era exclusiva del pintor que vendía su propia producción, pero no del que comerciaba con pinturas ajenas y mucho menos con estampas. A pesar de encontrarse estas obras en los talleres de los maestros entalladores, la colisión de intereses y los conflictos interprofesionales, a la luz de la documentación manejada, no parecen existir.

Ejemplos de ambos casos los encontramos en las relaciones de bienes del maestro carpintero José Martínez Ramírez y del tallador Francisco Díaz. Cuando el día 26 de septiembre de 1716 se otorga el capital que el segundo aporta en su matrimonio con Ana Díaz Donoso, se citan sus útiles de tallador, 100 molduras pequeñas lisas valoradas en 200 reales, 72 pequeñas talladas a 216, doce de una vara talladas a 90, diez de una vara doradas a 250, y “40 con sus pinturas de adorno de sala en 250”²⁵. En el inventario realizado a la muerte del primero, el 21 de noviembre de 1741, se citan 264 estampas de papel, cartón y vitela, valoradas, por Juan de Meneses, en 132 reales²⁶. Dos años después, el día 9 de septiembre de 1743, en el inventario que realiza a la muerte de su esposa, Luisa Morales del Castillo, se relacionan 17 molduras pequeñas blancas y “un lío de estampas de papel maltratadas para las molduras”²⁷.

De la misma manera, en aquellos casos en los que las obras a realizar necesitaban obligatoriamente de la colaboración de ambos tipos de artífices, los vemos trabajar conjuntamente y, lo que quizás sea más significativo, encabezar indistintamente, como responsable único, principal y directo, las correspondientes escrituras de obligación²⁸. Por último, mucho más significativa sobre este particular, puede ser la información que encontramos en el Catastro de Ensenada. En la

respuesta a la pregunta 33, referida al General Producible de los maestros doradores y estofadores de la localidad²⁹, observamos cómo —tras relacionar aquellos maestros, oficiales y aprendices, que practican exclusivamente dicha actividad— se hace mención a una serie de maestros pintores y maestros escultores que también ejercitan dicho arte por lo cual parece ser que se asume y acepta, de hecho, la existencia de un posible ámbito de trabajo común.

Se comprueba, pues, cómo ambos colectivos tenían perfectamente delimitados los ámbitos de sus actividades, para no interferir cada uno en el específico trabajo del otro y de esa manera poder evitar eventuales conflictos colectivos o individuales. Esto se debería a la asimilación de la normativa plasmada en las ordenanzas municipales o al hábito adquirido a través de una colaboración, que por estas fechas parece ser centenaria.

No se observa, contrariamente, especial énfasis en salvaguardar al colectivo de pintores malagueños de la competencia foránea. Sin embargo, suele ser un tema abordado con especial interés en la normativa de otras ciudades como Murcia³⁰ o Sevilla, en cuyas ordenanzas del año 1470 y 1480 se dedican varios capítulos a este particular, prohibiendo abrir tienda sin revalidar su título en la ciudad, mediante el correspondiente examen y fianza³¹.

Para concluir, en los aspectos administrativos o laborales, podemos subrayar la falta de referencia, en estas ordenanzas, a cuestiones relacionadas con la competencia entre los miembros del colectivo, con la toma de obra diferente a la que correspondería según el examen de maestría realizado, y con otras cuestiones de tipo corporativo. Son, éstos, aspectos que podemos ver contemplados en otras ordenanzas, como las granadinas. En ellas observamos cómo se regula la manera de vender las obras venidas de fuera³², la prohibición de tomar una obra comenzada por otro maestro, sin licencia de éste, y la problemática relativa a los oficiales venidos de otros lugares³³.

El más amplio apartado de la normativa legal, recogida en las Ordenanzas, se refiere a las cualidades técnicas que se han de exigir en los distintos tipos de trabajos que podían realizar, diferenciando entre pintura de retablos, lienzos, morisco y fresco.

En la pintura de retablos se persigue, en primer lugar, asegurar la correcta preparación de la superficie sobre la que se va a aplicar el color, evitando especialmente los rellenos con materiales de mala calidad y los acabados incorrectos. Para conseguir terminación y tacto perfecto se indica:

que todas las juntas de las tablas principales e otras cualesquiera hendidas que sean calafateadas de su madera despues bien coladas con su engrudo de pergamino e que este engrudo sea fec ho por maestro que a ya gran conocimiento en la tiempla y coc hura del... e que las juntas de las

piezas mayores lleven sus grapas de fierro e los respaldos enlanados... e encima destes dada su gescola... e despues bien ra yado e igualado... Otrosi ordenamos... que ningun aparejador ni pintor sea osado de galafatear las pinturas... con yeso, salvo con su madera, ni poner... engrudo de retazos de baca... o de pergamino... e que no dejen de enlucir los campos e enjutas... e que las juntas de lenxo e de yeso que sea muy bien e perfectamente hechas... e por los tableros no los raigan con cercetas de lijar, salvo con cercetas de fierro e no pongan cañamo donde ovieren de poner nervios...

En segundo lugar, se pretende asegurar la adecuada calidad en el material, forzosamente óleo, colores, colorido y dorado, insistiendo en que se prepare y aplique correctamente la imprimación, se muelan correctamente los pigmentos, se elaboren con los productos correspondientes de mayor calidad para conseguir la adecuada viveza y alegría en el colorido, y se consiga una adecuada textura en el acabado:

el debuxador de las ymagenes como sea acabado de los colores que sea muy bien fecho, e de buen arte a vista de maestros. El dorado de buen oro fino bruñido y bien guarnecidos los campos de las piezas e rojos e brocados de las ymagenes, e todos los colores labrados al olio... azul fino, e carmín fino de barra, o laca, sin que en ello entre ningún brasil e buen gemin, e no contrahecho, ni puesto palde en su lugar, e buen cardinillo, e azar fino, e buen albayalde fino... todas bien molidas, y dadas sobre buena imprimadura... poniendo sus tres flores en los lugares donde pertenecieren, assí sobre plata, como sobre los otros colores... los colores sentados, que no hagan rugas ni otras cosas, e las colores vivas e alegres..."

Por último, se realizan una serie de indicaciones orientadas a especificar la correcta finalidad y la forma adecuada de conseguir una conveniente representación de las figuras e historias que se ubicarán en el retablo. Se señalan como valores referenciales esenciales lo "natural" de la representación, la correcta expresión de los valores devocionales y el decoro correspondiente a cada escena o personaje, facilitado por la utilización de las consiguientes insignias. Se plasman de esta manera una serie de planteamientos acordes con los principios de la poética aristotélica del decoro y de la Contrarreforma. Concretamente se indica:

... e que el dibujador de imágenes las haga al natural, y la ordenanza de las hystorias, según que lo pintare fuere, y no va ya de poca arte, sino de mucha autoridad, de manera que cada una cosa represente e muestre, en si lo que es de tal manera y con tanta devoción en sí, que provoquen a

humildad y devoción a los que las vieren, haciendo en los personajes las insignias que cada cosa deviere tener...»³⁴.

Anteriormente, en el penúltimo párrafo, como si de un olvido se tratase, se vuelve de nuevo a insistir sobre el procedimiento a seguir para conseguir una correcta imprimación y preparación de la superficie, en retablos y lienzos, previa a la aplicación del color, señalando:

Primeramente una mano de una imprimadura de yeso con engrudo muy delgado, e raspado antes que empuje con ser cuc hilla que ningún cuerpo grande quede, e después de debuxadas las obras se faga en la manera que en los capítulos antes de este se contienen.

Se persiguen los mismos objetivos y se abordan las mismas cuestiones cuando tratan de especificarse las normas relativas a la pintura de lienzo, morisco y fresco.

En lo referente a la preparación de los materiales se sigue insistiendo especialmente, como si de ello dependiera en gran medida la calidad final de la obra, en la correcta preparación de los soportes e imprimaciones. En el caso de los lienzos se procura dar indicaciones muy concretas y se cuida especialmente determinar la imprimación adecuada para las carnaciones de la piel, indicando:

... doquiera que uviere figuras de imagenes y otras figuras de historias que despues de dibujadas, que sean perfiladas de negro los cuerpos , y despues sean matizadas, y despues muy aprimadas de su cola de engrudo de pergamino de vacas , e con este tal engrudo a viendo conocimiento de su tiempla, e siendo el oficial maestro, y entendiendo de tal arte echara alguna cantidad de miel, assí porque hace blandas los asientos de los colores, e conoce la manera de ellas , y su expediente, hara el templar bien templado que en el paño o lienzo que pintare no se da cuerpo con la pintura... e sobre esta tal imprimadura aya otra de yeso molido con agua e templado con este tal engrudo , no espeso salvo en buena manera, lo cual se entiende que sea para los rostros e manos de las imagenes,... e en todos los cuerpos de las imagenes , e en los brazos,... Otrosi ordenamos... las imprimaduras no las den con yeso que sea templado mal con engrudo no fresco, o fuertes, o flacos, y las emprimaduras no las den espesas, y en lugar de albayalde no pongan yeso...

Para las pinturas de morisco, una técnica que tuvo que ser de frecuente utilización en la decoración de techumbres de viviendas e iglesias en los siglos anteriores, pero que en la época que estudiamos debía estar en desuso, se indica:

ordenamos e mandamos que la obra... que sean bien coladas con engrudo de pergamino , o de bacas, e buen aparejadas de una mano de yeso vivo , despues de muy bien encoladas e dadas sus imprimaduras de colores con mezcla de yeso...

En lo referido a la técnica del fresco, y partiendo de que en ella se pueden conseguir acabados de mayor o menor calidad, también se insiste especial, (y en este caso casi exclusivamente), en la adecuada descripción de los procedimientos para conseguir la más adecuada preparación de la superficie. Para las obras de más calidad, especialmente cuando se trata de imágenes, manda:

sean bien emprimadas de su azeite de linaza bien recocha dos veces guardando de una a otra el tiempo que convine despues de estas imprimaduras que aya otras... de colores , y despues sea toda la dicha obra labrada.

Por su parte, para otras obras de menor coste, tanto de imágenes como de temas decorativos, ordena: “se de azeite de linaza, e despues de todos los colores con temple... siendo certificado por el pintor que la obra es de menos costa”.

En lo referente a la forma de representar imágenes y figuras ninguna otra indicación se da al hablar de la pintura de morisco, ya que utiliza, casi exclusivamente, motivos decorativos geométricos y vegetales, más o menos estilizados. Tampoco se indican sobre la pintura al temple, quizás porque se consideren suficientes las normas que ya se habían dado referidas a la pintura de retablos y de sargas. Precisamente respecto a las imágenes que aparecen en éstas se aconseja, como en la pintura de retablos, la “mimesis respecto a la naturaleza viva”, como valor fundamental de la pintura.

Se aportan, sin embargo, algunas novedades, indicativas de que, al contrario de lo que sucedía en los retablos, la finalidad de la pintura de sarga no es únicamente devocional, en línea con unos planteamientos cercanos al humanismo, que aceptan para la pintura finalidades puramente estéticas, formales y decorativas, asociadas al concepto de “deleite”. Indica en este sentido:

...que tal figura que fiziere e pintare parezca y semeje ser viva, y natural dandole aquella gracia, en el rostro e manos, e manera de postura que el personaje que hiziere sea al natural e conforme a razon del vivo , porque de otra manera no sería pintura...³⁵

El resto del contenido de las ordenanzas se limita a indicar, muy sumariamente, algunas de las fases del proceso pictórico, y, especialmente, con mayor o menor precisión según los casos, las cualidades que han de reunir colorido y dorado. Sin duda, es para los pintores de sargas para quienes más detenidamente se describen las cualidades exigibles a sus obras:

Primeramente ordenamos... que doquiera que uviere figuras de imagenes y otras figuras de historias, que despues de dibujadas, que sean perfiladas de negro los cuerpos , y despues sean matizadas, y despues muy aprimadas... guardando toda via quellas dichas colores se assienten muy delgadamente de manera que no fagan muc ho cuerpo... e entre estas tiemplas que hay otra de guevos , que se llaman temple con que se perfilan las cosas más volátiles... Otrosi que los colores... sean con buen albayalde, e con buen bermellon, e con buen falde , e buen añil, e buen prieto, e buen rosete fecho de buen brasil e azul fino... e que estos colores sean bien molidos porque son más firmes e durables e apacibles e dan en si mas vista a la obra... e con ello se sigue a la república provec ho y utilidad.

Mucho menos precisas y, sobre todo, extensas son las ordenanzas cuando, tratando esta cuestión, se refieren a las pinturas de morisco y al fresco. Para el primer tipo de pintura se limita a indicar:

... e después de muy bien encoladas e dadas sus imprimaduras de colores con mezc la de yeso asi a lo colorado como a lo anaranjado , e verde, e despues dobladas estas colores de buen bermellon, e acazon, e buen anaranjado fino con poca mezc la e buen verde falde, e buen verde cardenillo, e buen albayalde, e añil e sangre de diego, e en las obras destes que oviere de aver oro que se asiente según que lo de los retablos, e con los mismos aparatos, asi el azul fino... e que no hagan barnizado alguno con resina salvo con grasa...

Por último, respecto a la pintura al fresco³⁶, no se insiste en las calidades de las pinturas ya que, como se precisa:

no puede a ver engaño porque se pinta con colores muy baxos como acofa yfa y almagra, e prieto, e porque este recibe cal en si templadas e alva yalde para esta obra a de ser cal porque este tal permanece, e seyendo desto otro moris sea e tornarse a negro , e en lugar de bermellon se pone acazon, pero si algun azul fino o verde cardenillo quisiere poner primero dexen secar la cal e el verde albolí... y... despues de estas imprimaduras... que aya otras imprimaduras de colores , y despues sea toda la dicha obra labrada eboli, o el oro que fuese asentado sea con su susa e eboli, e con sus colores finas azul, verde e carmin, e asi todas las otras menudencias que el arte vean con que toda obra se puede acabar... Otrósí... so alguien quissiere obra de menos costa... se de una imprimadura... e despues de todas los colores con temples lagradas... si uviere de ser sentado algun oro que sea sobre sisa eboli porque es más durable.

No existe referencia alguna en estas ordenanzas a cuestiones que sí son consideradas en otras ciudades. Las tasaciones se contemplan en Sevilla y la prohibición de venta de cuadros a pintores no examinados se reseña en Madrid³⁷. Los contratos de aprendizaje o de oficial son regulados explícitamente en Sevilla, Murcia y Valencia e implícitamente en Madrid. En Valencia se llega, incluso a determinar el tiempo del periodo de aprendizaje (siete años para pintores y cuatro para doradores), y en Murcia se protegen este tipo de contratos frente a los intentos de interrupción a la fuerza por parte de otro profesor. Por último, en esas mismas ciudades, se regula la salvaguardia, formalidad y legalidad de los contratos de ejecución de obras y la defensa de los pintores frente al descontento de los clientes³⁸.

Toda esta normativa, en la primera mitad del siglo XVIII, y con toda probabilidad, mucho antes, parece quedar como un simple recuerdo del pasado. En dicho momento, como indica Siro Villas Tinoco, las Ordenanzas no eran nada más que un texto acomodaticio que, incluso en lo que se refería a los colectivos que más interesados estaban en su aplicación, sólo era esgrimido en determinadas circunstancias conflictivas. Se vivía, pues, en un estado de laxitud en su aplicación, facilitado, igualmente, por la indefinición o el carácter anacrónico de sus normas³⁹.

Si ésta era la situación respecto a la aplicación general de dicha normativa, mucho menor debía ser su valor y cumplimiento para un colectivo que, posiblemente desde el siglo XVII, había dejado de tener la consideración de asociación gremial⁴⁰ y, por lo tanto, no se sentiría ya afectado por ella, pasando posiblemente a ser considerada como arte, como muestra la ausencia de encabezamientos fiscales del grupo o de presencia de este tipo de artífices entre la relación de profesionales que pagaban algún tipo de gabelas. Muestra de ello son las escasas referencias existentes, al nombramiento de veedores y la significativa carencia de documentación relativa a exámenes de maestría en este Arte, a pagos impositivos de cualquier tipo, relacionados con su actividad, o incluso a intentos de su cobro por parte de alcabaleros, como comprueba Agüera Ros para Murcia⁴¹.

Este silencio comienza a detectarse a principios del siglo anterior y muestra, como anteriormente se ha apuntado, la ausencia de actividad colegial, vida corporativa y consolidación de este grupo laboral, en una dinámica que alcanza hasta finales de siglo⁴², pero no hay, necesariamente, que asociarla a un decaimiento de la importancia de este colectivo profesional, sino más bien a un mantenimiento de los privilegios fiscales⁴³ y de otros tipos (fundamentalmente prestaciones de carácter militar⁴⁴) propios de un arte liberal, no mecánico, cuyas obras son el resultado de la materialización de un contrato *do ut facias*⁴⁵, diferente, en su esencia, a los contratos de compraventa (*do ut des*)⁴⁶. Ningún dato encontramos en la ciudad, en la primera mitad del siglo XVIII, que permita sospechar la existencia de contribuciones impositivas por parte de los pintores.

NOTAS

- ¹ LADERO QUESADA, M. Á. y GALÁN PARRA, I. "Las ordenanzas locales de la Corona de Castilla como fuente histórica y tema de investigación (siglos XIII al XVIII)", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, Alicante, 1982, pág. 224.
- ² ARROYAL ESPIGARES, P. J. y MARTÍN PALMA, M.T. *Las Ordenanzas del Concejo de Málaga*, Málaga, 1989, pág. 9-10.
- ³ *Ibidem*, pág. 10.
- ⁴ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (M)álaga. *Ordenanzas municipales*, impresas por Juan René, impresor de libros de la ciudad de Málaga, 1611, fols. 103-106.
- ⁵ El profesor García Abellán, citado por Agüera Ros, señala que si bien la presencia de la ordenanza correspondiente a una determinada actividad suponía la erección del gremio al cual regulaba, siendo los profesionales interesados los que elevaban su propuesta al consejo, podía elaborarse sin la existencia de éste alcanzando entonces el mero carácter de licencia municipal, pero era igualmente posible que en determinadas ciudades, como señala Tramoyeres para Valencia hasta 1607, reinara la más absoluta libertad en el ejercicio de esta actividad. AGÜERA ROS, José Carlos. *Pintura y Sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, 1994, págs. 145-446.
- ⁶ La existencia de un colectivo profesional de cierta importancia no suponía, obligatoriamente, la existencia de su correspondiente ordenanza. Esta situación la encontramos en la cercana ciudad de Antequera, en la que llegó a constituirse una importante escuela pictórica con maestros de la talla de Mohedano o Rodríguez de la Fuente. No existe, sin embargo, regulación para este colectivo en las Ordenanzas municipales del año 1531. Quizás, en ese momento, no existían en la ciudad maestros, o era escaso su número para la constitución de una asociación gremial, y cuando llegaron a configurarse como un grupo de cierta importancia, en el siglo XVII, al encontrarse reconocida la categoría no artesanal de su actividad, las ordenanzas serían innecesarias. ALIJO HIDALGO, F. *Ordenanzas de Antequera*, Málaga, 1979.
- ⁷ Este hecho se evidencia por la fecha de la primera recopilación de las Ordenanzas del Concejo, 1556, y por las elecciones de veedores realizadas el 24 de enero de 1533. LLORDÉN, A. *Pintores y doradores malagueños. Ensayo documental*, Ávila, 1959, pág. 19.
- ⁸ Las ordenanzas de pintores de esta ciudad, extraordinariamente breves, fueron redactadas por dos maestros pintores llamados Maestre Lloys y Pedro Martínez. BELDA NAVARRO, C. *La ingenuidad de las artes en la España del Siglo XVIII*, Murcia, 1993, pág. 12.
- ⁹ De su lectura parece deducirse que las ordenanzas fueron aprobadas, posiblemente a propuesta de los pintores, el año 1525. *Ordenanzas que los muy ilustres y muy magníficos señores de Granada mandaron guardar para la buena gobernación de su república impresas el año 1672. Que se han vuelto a imprimir por mandato de la Real Chancillería de esta ciudad de Granada Año* (falta) *añadiendo otras que no estaban impresas*.
- ¹⁰ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (C)órdoba. Volumen L-1906, *Libro segundo de Ordenanzas que esta Muy Noble y Muy Ilustre ciudad de Córdoba tiene para su gobierno; recopiladas con nuestro índice el año de 1714*.
- ¹¹ Apéndice documental. Documento nº 1
- ¹² En la festividad del Corpus se elegían, por todos los maestros pintores, dos veedores, con conocimientos suficientes para examinar las cuatro especialidades reconocidas en la ciudad, o, en caso contrario, uno por especialidad. *Recopilación de las Ordenanzas de Sevilla*, reedición de Gráficas del Sur, Sevilla, 1975, fol. 162.
- ¹³ En esta ciudad, los pintores tenían la obligación de reunirse en los primeros días del mes de enero con presencia del escribano mayor de cabildo o su lugarteniente y elegir a cuatro personas "de las más sabias y más antiguas". Realizada esta elección, el cabildo elegía como veedores a dos de ellos por tiempo de un año. *Ordenanzas...*, Granada, 1672, fol. 138.

- ¹⁴ Los veedores, nombrados por los pintores, debían ser confirmados por la ciudad. *Op. cit.*
- ¹⁵ En varias ocasiones se repite la expresión “*que sean firmes e durables*”.
- ¹⁶ La identificación, entre pintura en sarga y pintura en lienzo, puede entenderse, o no, de una manera total. Ceán Bermúdez indicaba que estas sargas eran unos lienzos crudos en los que, sin aparejo alguno, se aplicaban colores bien molidos, mezclados con agua cola o con agua engrudo, sirviéndoles de blanco el yeso muerto. De esta manera se pintaban los velos para cubrir los altares en Semana Santa, las banderas y gallardetes de naves y galeones, y los lienzos con que los grandes señores de Andalucía adornaban los principales salones de sus casas y palacios. Esta técnica era utilizada en Sevilla, antes de los cambios en la técnica introducidos por Herrera, Roelas y Velázquez, para que los discípulos perdieran el miedo a los pinceles y los colores, antes de comenzar a pintar al óleo, ya que soltaba la mano de los discípulos y aseguraba, en el lienzo, los exactos contornos y toques principales que indicaba la musculación, en definitiva, la corrección del dibujo. CEAN BERMÚDEZ, J. A. *Carta de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, pág. 19-21.
- ¹⁷ La importancia del color en la escultura española barroca es, como señala Sánchez Mesa, fundamental, no sólo por lo que supone de acercamiento a la realidad, sino, especialmente, por su capacidad para actuar como elemento plástico que incide en la elegancia de ritmos y proporciones o en la blandura del modelado, en la definición de la unidad del conjunto y volumen, en la sensación de ingravidez (mediante el recurso a brillos y dorados) en los efectos tramoyísticos, en los efectos dramáticos (la policromía mate de las carnaciones, por ejemplo, al acentuar los propios valores del modelado contribuye a este efecto) o en la acentuación de la capacidad comunicativa de la mímica. SÁNCHEZ MESA, D. *Historia del Arte de Andalucía. VII. El Arte del Barroco*, Sevilla, 1991, págs. 56-59 y 70-75.
- ¹⁸ Esta mezcla de cuatro oficios bajo el título de pintores, demostraba, según Ponz, la poca idea que se tenía de la sublimidad de las artes (DE LA PUENTE, J. *La visión de la realidad española de Don Antonio Ponz*, Madrid, 1986, pág. 208) y, de alguna manera parece remitir al papel relativamente poco especializado que, según Peter Burke, caracteriza al artista en el medievo (BURKE, P. “L’artista: momenti e aspetti”, *Storia dell’arte italiana. L’artista e il pubblico*, Torino, 1979, pág. 87).
- ¹⁹ Este tipo de especialización, con excepción de Córdoba, aparece mucho menos diferenciada en el resto de las ciudades cuyas ordenanzas contemplamos, ya que en Madrid sólo se cita a los sargueros, en Valencia a pintores y doradores y en Murcia no se hace diferenciación ninguna. AGÜERA ROS, J. C. *Op. cit.*, págs. 132-136.
- ²⁰ A.H.M.M. Catastro de Ensenada, general producible, legajo 117, fol. 641.
- ²¹ El 11 de marzo de 1614 el rey aprobó las ordenanzas de doradores, que suponían su separación de los pintores. Su articulado dio lugar a que pintores y escultores entablaran un pleito que determinó la rectificación de éstas por auto del 11 de agosto de 1621. CANDIÑANOS BARDECI, I. “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, tomo XXIV, 1987, págs. 239-251.
- ²² Unidos en corporación con doradores y pintores de vidrieras, desde el año 1526, los pintores reciben en el año 1688 un privilegio real por el que la pintura dejaba de ser arte menor y mecánica, fundándose un colegio con sus correspondientes ordenanzas. GIL ALCOLEA, S. *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, tesis doctoral (resumen), Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1965, pág. 5.
- ²³ Esta situación determinó la separación legal, de ambos colectivos, a partir del año 1666. Esta disgregación se certifica legalmente con la elaboración de ordenaciones propias por, los doradores, en el año 1675. (ALMERÍA, J. A. y otros. *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII*, Zaragoza, 1983, pág. 291). Como consecuencia en las cortes celebradas el año 1677 se reconoció que el “arte de la pintura era liberal y noble”, certificando la separación de otra actividad que quedaría como gremial (LAFUENTE FERRARI, E. “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, *Archivo Español de Arte*, tomo XVII, Madrid, 1944, pág. 88).

- 24 Esta real cédula supone, precisamente, la extensión, a todo el país, de la respuesta legal dada a los intentos de los doradores de supervisar la actividad de dorado de los profesores del arte de la pintura en Mallorca. A.H.N. Consejo de Castilla, Sala de Alcaldes de Casa y Corte, legajo 1374, fols. 691-695.
- 25 A.H.P.M. Escribanía de Alonso Escobar Pineda, legajo 2299, años 1716-1717, fol. 563.
- 26 A.H.P.M. Escribanía de Diego de Cea Bermúdez, legajo 2454, año 1742, fols. 193-194.
- 27 A.H.P.M. Escribanía de Diego de Cea Bermúdez, legajo 2455, años 1743-1744, fols. 338-339.
- 28 Son diversas las ocasiones en que vemos reflejada dicha colaboración. Una de ellas puede ser en la elaboración del túmulo, que en la Catedral se levantó el año 1725, para celebrar las honras fúnebres a la muerte de Luis I. En dicha obra colaboraron el maestro carpintero, Salvador de Galves, y el maestro pintor, Francisco Gil. A.H.M.M.A. Actas Capitulares, legajo 121, años 1724-1725, fol. 293.
- De la misma forma, en las decoraciones con las que se engalana la plaza pública y calles adyacentes con ocasión de la festividad del Corpus forzosamente habrían de colaborar carpinteros, pintores e incluso escultores. En estas tareas, ya desde el siglo anterior, vemos, indistintamente, encabezar la responsabilidad principal a unos u otros, escriturando, conjunta o separadamente, las obras, o subcontratando las tareas, que correspondían a otro tipo de actividad diferente a la propia.
- Curiosamente, este caso no lo encontramos en los años de la primera mitad del siglo XVIII, pero sí en los años del siglo anterior, momento en el que, al contrario que sucede en la época citada, normalmente suelen ser maestros escultores los encargados de contratar la decoración de la plaza pública y calles adyacentes, siendo éstos quienes se encargan de buscar la colaboración o la subcontratación de la pintura, en maestros pintores de la localidad. Son varios los casos en que se da este hecho y, como ejemplo de ellos, podemos citar el relativo al año 1669. En dicho año, el día 28 de febrero, el escultor Jerónimo Gómez y el pintor Bernardo de Morales, conjuntamente, contratan la decoración y el adrezo de la plaza en 8500 reales. A.H.M.M.A. Escribanía de Cabildo, legajo 32, vol. 2, años 1669-1670, fols. 142-143.
- 29 A.H.M.M. Catastro de Ensenada, General Producible, legajo 117, fol. 636.
- 30 PIQUERAS GARCÍA, A.B. "Ordenanzas del Concejo de Murcia durante 1470. Estudio Paleográfico", *Anales de la Universidad de Cádiz*, Cádiz, 1986-1987, vol. III-IV, págs. 137-145.
- 31 AGÜERA ROS, J.C. *Op. cit.*, págs. 129-131.
- 32 Se citan concretamente las obras de Flandes, pero también de cualquiera otra parte, en lienzo o madera, sobre las cuales los veedores tenían la obligación de comprobar su autenticidad y prohibir su venta si eran falsas, si bien el vendedor podía recurrir la decisión del veedor ante los Justicias y Diputados. *Ordenanzas...*, Granada, 1672, fol. 139.
- 33 Esta normativa parece ser una peculiaridad de las ordenanzas granadinas y una posible prueba de su redacción por parte de los miembros del colectivo. Por ella se reconoce la obligación de buscar trabajo a todo obrero u oficial de pintor que llegue a la ciudad, el cual habrá de entregar dos reales el primer mes y uno el segundo al arca de la cofradía. En caso de no encontrarle trabajo la cofradía se compromete a dar cuatro reales para el camino de vuelta, si fuese persona de necesidad. Por tanto de este apartado y de los repartos de las penas se deduce con claridad que en la ciudad existe una cofradía de pintores. *Ibidem*, fol. 139.
- 34 La exaltación de la devoción como finalidad fundamental de la pintura, y especialmente de las imágenes religiosas, así como el interés por el mantenimiento de la representación decorosa y acorde con la más ortodoxa tradición son lugares comunes de toda la teoría pictórica de los países católicos en especial desde el Concilio de Trento. Pacheco, siguiendo al Cardenal Paleotti, afirma: "*La pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y además de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria, y procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor*". Igualmente, en lo referido a la correcta representación de las imágenes, siguiendo a Cicerón,

- indica que "*Decoro es aquello que así es correspondiente a la naturaleza...*". Concluye señalando que "*consiste la hermosura, en el orden y en el decente atavío... así en lo general de las historias, como en el particular de cada figura*". PACHECO, F. *El arte de la pintura*, Madrid, 1990, (primera edición 1649), págs. 292-295.
- 35 No se encuentra esta consideración sobre la finalidad de la pintura muy alejada de la propuesta por Francisco Pacheco cuando afirma: "*El fin de la pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible... porque la hace que parezca viva*". PACHECO, F. *Op. cit.*, pág. 248.
- 36 En este grupo incluye Casadevall los pintores de los alazares, que interpreta como pintores de los paramentos exteriores (*al-haçar*= muros que cierran un edificio). CASADEVALL SERRA, J. "El estudio del color del centro histórico de Málaga de 1997 y las ordenanzas de la ciudad de 1611", *Boletín de Arte*, nº 19, Málaga, 1998, págs. 291-301.
- 37 AGULLO COBO, M. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Granada, 1978, págs. 193-194.
- 38 AGÜERA ROS, J. C. *Op. cit.*, págs. 130-136.
- 39 VILLAS TINOCO, S. *Los gremios malagueños. 1700-1746*, Málaga, 1982, pág. 827.
- 40 En principio, no se ha encontrado referencia documental que testimonie la concesión de la categoría de arte a este colectivo, al contrario de lo que sucede con el colectivo de plateros que, precisamente durante el reinado de Felipe V, son reconocidos como arte según despacho de Su Majestad, presentado en el cabildo municipal el 8 de marzo de 1734 en el que se manda que "*... los plateros se tengan por congregación y arte y no por gremio... (y)... en cumplimiento se le guarden las franquicias, libertades, exenciones que... pertenecieren*". A.H.M.M.A. Actas Capitulares, legajo 126, año 1936, fols. 136-137.
- 41 En esta ciudad la situación debió de ser considerada un tanto insegura en estos años, ya que, en el año 1744, dan poder al apoderado Don Alejandro Carnicero para que obtuviese copia de todos los privilegios obtenidos por las artes de la pintura, escultura y arquitectura, iniciativa que en Málaga no fue necesaria en esta primera mitad del siglo. AGÜERA ROS, J. C. *Op. cit.*, pág. 250-251.
- 42 Hemos de tener en cuenta que el cese de la actividad gremial y colegiada, en estas fechas, es paralelo a la de muchos otros colectivos, si bien en algunos de ellos se puede prolongar hasta el siglo XIX.
- 43 Desde el momento en que los RR. CC., por las ordenanzas de Zaragoza de 1483, establecen la alcábala (10% sobre toda operación de compraventa), los artistas lograron que la corona se pronunciasse siempre a favor de su exención en pronunciamientos constantes (22 de abril de 1626 por la Real Cancillería de Valladolid, que reitera el 2 de abril de 1634 y auto real del 2 de noviembre de 1692). Introducción de Juan José Martín González en BELDA NAVARRO, C. *Op. cit.*, págs. XIV-XVII.
- 44 Frente a los primeros intentos para conseguir que todos los oficios vistieran soldados, concretados en 1600, los pintores consiguen, en 1661, la sentencia de exención de esa obligación. GÁLLEGO, J. *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1995, pág. 64.
- 45 De alguna manera, Butrón utiliza un recurso semejante cuando, defendiendo la ingenuidad de la pintura, afirma que en ella lo que se valora es la estimación del objeto, no la tabla sino lo pintado en ella. Esta diferencia fue reconocida, por el fiscal del Consejo de Hacienda, Doctor Bárcena, en el año 1627. *Ibidem*, pág. 25-27.
- 46 En torno a esta cuestión, algunas decisiones judiciales llegan, incluso, a declarar libre de impuestos, la mera venta de obras de pintura. Esto sucede en la revisión de la causa, entablada el año 1613, contra Lázaro López y otros tratantes de pinturas "*en razón de que compravan pinturas para tornallas a revender*". De la resolución de dicho pleito se pidió ejecutoria, por varios comerciantes y pintores de Madrid, como Simón Cienfuegos, para evitar ser molestado por los alguaciles de la ciudad. Esta ejecutoria se mando dar, a la vez que se ordenaba su cumplimiento, el 26 de abril de 1619. A.H.N. Consejo de Castilla, Sala de Alcaldes de Casa y Corte, legajo 1219, fols. 276-279.

Semejante situación encontramos en el pleito con el alcabalero de Valladolid, del año 1626, en el cual Andrés Carreño y otros pleiteantes, que se identifican como *“pintores y tratantes de pintura”* solicitaban ser absueltos porque *“destampas y pinturas en madera, lienço, papel y en otra cualquier forma no se auia pagado ni pagaua de tiempo ynmemorial... ni delos marcos con que se adornan y ansi lo auian rreconocido y rreconocian todos los arrendadores y administradores de alcaualas de nuestros rreinos”*. LAFUENTE FERRARI, E. *Op. cit.*, pág. 81.